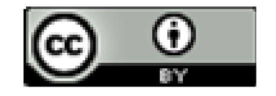
La construcción del punto de vista en *Rashomon*

Daniel Jiménez Chocrón



Este documento ha sido realizado por Daniel Jiménez Chocrón para la asignatura de Gestión de la Documentación Audiovisual, impartida por Rebeca Martín Nieto durante el segundo cuatrimestre del curso 2009/2010 de la Licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, en mayo de 2010.
El trabajo está basado en un análisis previo que hizo el mismo autor para la asignatura de Narrativa Audiovisual, impartida por Begoña Soto Vázquez durante el primer cuatrimestre del mismo curso.

Índice

La construcción del punto de vista en *Rashomon* 5

1. Objetivo y justificación 6

2. Cuestiones teóricas preliminares: el análisis fílmico 7

3. Cuestiones clave de la narratología 8

4. El punto de vista 9

4.1. Focalización y enunciación 9

4.2. Focalización, ocularización y auricularización 10

5. Análisis narratológico de *Rashomon* 12

5.1. Acontecimientos singulares 13

5.2. La llave a la solución del crimen 14

5.3. Versiones que se quiebran 17

5.4. El punto de vista a través del espacio y del tiempo 24

6. Tablas de secuencias 27

7. Conclusiones 31

Bibliografía 33

—¿Crees que hay alguien totalmente sincero? Todos pensamos que lo somos aunque no lo seamos.
—Qué barbaridad.
—Los hombres nos olvidamos de lo que no nos conviene.

(Rashomon, diálogo entre el plebeyo y el sacerdote)

La construcción del punto de vista en *Rashomon*

1. Objetivo y justificación

El objetivo de este trabajo de investigación es hacer un análisis narratológico de la película *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), con especial interés en el análisis de la construcción del punto de vista. En buena medida, este análisis se basa en las teorías sobre el relato literario de Gérard Genette (1972) y en la interpretación de éstas que hacen André Gaudreault y François Jost (1990) para adaptarlas al relato cinematográfico.

Como cualquier cinéfilo habrá podido comprobar, cualquier sinopsis que se consulte sobre *Rashomon* mencionará la peculiaridad de que la película cuenta el mismo acontecimiento desde varios —y muy distintos— puntos de vista. Tal es el motivo por el que *Rashomon* se merece un dedicado análisis de la construcción del punto de vista que, como veremos, profundizará mucho más de lo que acabamos de hacer, incluso poniendo en cuestión el concepto de *mismo acontecimiento*.

¿Por qué hacer un análisis narrativo o narratológico[1]? Como también veremos más adelante, de la cantidad de análisis cinematográficos que se pueden hacer, el narratológico es sólo uno entre muchos otros. Tal vez sea un tipo de análisis privilegiado ya que, como dice Luis Alonso (2010: 63), "quizá tenga que asumirse que, hoy por hoy, no podemos hablar del cine desde otro lugar que no sea el de la narratividad". Al margen de la hegemonía del principio de la narratividad, el interés por hacer un análisis narratológico de esta película también radica en el desafío que supone aplicar las teorías narratológicas sobre el punto de vista a una película con las características de *Rashomon,* una película que se quiebra en las visiones contradictorias de ciertos hechos. Tal vez en varios momentos del análisis nos preguntaremos si estamos realmente aplicando una teoría a la película o *contra* la película. Dado que no pretendemos encontrar la verdad por la cual la película fue estructurada de esa manera, nos tendremos que satisfacer con el placer lúdico que supone jugar con un corpus teórico y ver cómo encajamos a *Rashomon* dentro de él.

Como dice también Alonso, en su introducción a un análisis sobre *La noche del cazador* (1995: 215):

> "Para mí, el texto es la búsqueda de un goce, de un lugar ante el que situarse frente a la obra; el método, la transmisión del trayecto de ese goce hallado. La distancia entre el objeto y el método es, entonces, la que va del goce personal (los deícticos que a mí señalan) a la evidencia de que su (el de ustedes) único acceso al goce es que se coloquen en mi lugar."

[1] Aunque la expresión *análisis narrativo* parezca que se refiere a un análisis con cualidades narrativas, la usaremos como equivalente a *análisis narratológico.*

2. Cuestiones teóricas preliminares: el análisis fílmico

Antes de hacer una introducción sobre el marco teórico en el que se desarrollará el análisis de *Rashomon,* debemos, ante todo, delimitar desde qué punto de vista analizaremos la película. Análisis se pueden hacer de muy diversos tipos y cada uno toma a la película de una manera distinta. Haciendo un ejercicio de simplificación, Jacques Aumont y Michel Marie (1988: 18), distinguen entre cuatro grandes tipos de análisis cinematográficos:

> "Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)".

Según los autores citados, estos cuatro tipos de análisis son "análisis de films intrínsecos", es decir, aquellos que no insertan necesariamente el análisis en un estudio sociohistórico y que se diferencian también de la crítica cinematográfica que, aunque desempeñe un análisis de la película, lo hace para "informar, evaluar y promover" (1988: 20).

Un análisis textual tomará a la película como texto, es decir, como una unidad de discurso que remite a un sistema textual específico de cada texto y a un código, a un sistema más general. Veremos cómo desde el análisis narrativo no podremos tomar a la película como una unidad en sí a analizar, sino que estudiaremos las relaciones entre el *enunciado* y el *narratario* y entre la *historia* y el *relato.*

Los análisis icónicos se centrarán en las cualidades visuales y sonoras de la película, no en sus cualidades narrativas o textuales. Un análisis de este tipo incidirá sobre los encuadres, el espacio, el montaje, las imágenes, los planos, el punto de vista de la cámara, la relación de los planos entre sí, la música, el sonido, los diálogos, las voces…

Un análisis psicoanalítico podrá psicoanalizar a los personajes, *diagnosticar* al autor a través de su obra, o estudiar los efectos subjetivos que provoca la película en su espectador.

Por último, y sin pretender hacer un exhaustivo catálogo de análisis, a los ya mencionados podríamos añadir el análisis del estilo, que David Bordwell y Kristin Thompson (1979: 335) definen como un "sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas". Un análisis del estilo se centrará en aquello que se deriva de las elecciones técnicas que el cineasta hace, a veces movido por su propia y libre creatividad y, otras veces, bajo elecciones impuestas o condicionadas por limitaciones tecnológicas o históricas.

3. Cuestiones clave de la narratología

Un análisis narratológico como el que haremos no se centrará en las cualidades textuales, ni icónicas, ni psicoanalíticas, ni estilísticas, ni sociohistóricas de la película, sino que analizará la película como una *narración.*

¿Qué es una narración? "Narrar consiste en relatar un acontecimiento", nos dicen Aumont et al. (1983: 92). Una narración es, por lo tanto, el relato de una historia. Si *historia* es el contenido o conjunto de acontecimientos que serán susceptibles de ser narrados, como *relato* entenderemos la forma en que esos acontecimientos están organizados, estructurados, mostrados o formulados.

La historia, por decirlo así, sería una especie de infinitud de acontecimientos *en bruto,* de los cuales el relato narra o muestra sólo algunos y de una determinada manera, estructurándolos mediante *signos de puntuación.* En pocas palabras, en nuestro análisis abordaremos la relación entre lo que se cuenta y cómo se cuenta.

Una definición más completa de *narración* o *texto narrativo* nos la da Ramón Carmona (1991: 186):

> "Un texto narrativo es una cadena de acontecimientos, en relación de causa-efecto, que tienen lugar en un tiempo y un espacio. [...] Todo texto narrativo, a su vez, articula una *historia* (contenido o cadena de acontecimientos y seres implicados en el relato) y un *discurso* (la expresión a través de la que se comunica el contenido)".

Como vemos en esta definición, el tiempo y el espacio son dos estructuras fundamentales de una narración[2]. Según Genette (1972), un análisis del tiempo se dedicará a estudiar las diferencias de orden, duración y frecuencia entre la historia y el relato; mientras que un análisis del espacio, según Gaudreault y Jost (1990), se dedicará a investigar cómo el narratario construye el espacio a través del espacio encuadrado y no encuadrado.

Otra estructura a la que se dedican los análisis narratológicos es la del punto de vista, que es la estructura que gestiona la información y organiza la cadena de acontecimientos, y que será el principal objeto de estudio en nuestro análisis de *Rashomon.*

Por último, una de las cuestiones clave de la narratología es que no existe un análisis correcto o incorrecto. Un análisis narratológico tendrá como protagonista al narratario, es decir, no a un espectador o lector en concreto, sino a un *decodificador ideal,* que necesariamente interpreta las

[2] Aunque aludiremos al tiempo y al espacio en el análisis de *Rashomon,* no nos detendremos a explicar más detalles sobre su construcción, sino que remitimos al interesado a las obras de Genette (1972) y de Gaudreault y Jost (1990).

imágenes, palabras y sonidos que recibe. Lo que le interesa al análisis narrativo es qué construcciones hace el narratario: cómo construye el tiempo, el espacio y el punto de vista, es decir, de qué manera recibe la información que el narrador muestra. En esta última construcción, la del punto de vista, profundizaremos más antes de proceder al análisis de la película.

4. El punto de vista

4.1. Focalización y enunciación

En 1993, Gérard Genette publicó un breve libro, titulado *Nuevo discurso del relato,* en el que aclaraba el debate que había suscitado la publicación, veinte años antes, de *Figures III* (1972), la obra en la que se basan las teorías narratológicas que aplicaremos en nuestro análisis. En su libro de 1993, Genette lamentaba la confusión que se hacía habitualmente entre *modo* y *voz* (1993: 45), o lo que es lo mismo, entre *focalización* y *enunciación.* En nuestro deseo por seguir las teorías de Genette sin confusiones, trataremos de hacer una breve aclaración de sus diferencias.

En un discurso verbal (oral o escrito), podemos identificar con facilidad quién es el narrador o enunciador del discurso, quién es la instancia que narra. Sin embargo, el debate sobre la existencia de un narrador en un relato fílmico ha generado mucha controversia. Para Aumont y Marie (1988: 150), "no existe instancia narrativa alguna que pueda identificarse con un sujeto", lo que provoca que se postule la existencia de un narrador *teórico.* El narrador fílmico sería aquella instancia que nos muestra las imágenes y sonidos de la película, como el narrador verbal habla o escribe contándonos un relato. Según Gaudreult y Jost (1990: 34), varios autores se han referido a esta instancia narradora con diversos términos: *gran imaginador, narrador invisible, enunciador, enunciador fílmico, narrador implícito…* e incluso otros autores, de alguna manera, niegan que pueda existir un narrador fílmico o lo atribuyen a la figura del *autor.*

Sea como fuere, este debate tiene por objeto la enunciación de la película, o voz narrativa, como diría Genette. Pero lo que concierne a nuestro análisis es el modo, punto de vista, focalización o perspectiva, que Genette (1993: 51) define como "una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia"* y Aumont et al. (1983: 119) como aquello "que conduce la explicación de los acontecimientos, que regula la cantidad de información dada sobre la historia por el relato".

Otros autores, como Mieke Bal (1978: 110) prefieren hablar de personaje focalizador y personaje focalizado, pero nos atenemos a lo que dice Genette (1993: 50), en respuesta a Bal: "Para mí, no existe personaje focali-

zador o focalizado: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador". Es cierto que, en ocasiones, podríamos confundir al narrador con alguno de los personajes a través del que vemos, sin embargo trataremos de ceñirnos a la teoría de Genette para no llegar a equívocos.

4.2. Focalización, ocularización y auricularización

Cuando el narratario recibe una información, ésta está vehiculada a través de una instancia narradora o a través de un personaje. La manera en que se gestione la información determinará gran parte de las emociones del espectador, así como la construcción que haga del filme. Esta idea se puede ilustrar con una ya clásica cita de Alfred Hitchcock (Truffaut, 1966: 61) en la que explica la diferencia entre *sorpresa* y *suspense:*

> "Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. […] En el primer caso, se ha ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense."

En estos ejemplos se relata de distinta manera el mismo acontecimiento, poniendo en evidencia que, según se le muestre o no la bomba al espectador, éste construirá una película distinta. Según se gestione la información, el espectador accederá a más o menos conocimiento en relación a los personajes. Siguiendo con el ejemplo de Hitchcock, una situación de sorpresa se da cuando el narrador cuenta lo mismo o menos de lo que saben los personajes; mientras que una de suspense, cuando el narrador cuenta más de lo que saben los personajes.

Estas relaciones de conocimiento entre el narrador y los personajes es lo que llevan a Genette (1972: 206) a hacer una clasificación de relatos según tipos de focalización, que responden a la pregunta "¿Quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?" (1972: 203)[3]:

[3] Las citas de Genette (1972) son traducciones propias a partir de la edición original en francés.

—*Relato no focalizado* o con *focalización cero,* en el que el narrador es un narrador omnisciente que cuenta o muestra más de lo que sabe el personaje.
—*Relato con focalización interna: fija,* en el que la narración está filtrada a través del punto de vista de un personaje; *variable,* en el que el punto de vista se intercambia entre un personaje y otro; y *múltiple,* en el que un mismo acontecimiento se evoca varias veces según el punto de vista de varios personajes.
—*Relato con focalización externa,* en el que el narrador muestra menos de lo que sabe el personaje y, por lo tanto, el lector o espectador no puede acceder a lo que sabe o siente el personaje.

A pesar de ser una teoría aplicada a los discursos verbales, es en esta misma clasificación en la que se basan Gaudreault y Jost (1990: 139) para aplicarla al relato cinematográfico. De hecho, el propio Genette (1972: 207) pone como ejemplo de relato con focalización interna múltiple a la película *Rashomon,* a falta de un ejemplo canónico en literatura.

La focalización, como la entiende Genette, es una relación de los conocimientos que sabe el narrador y los personajes, pero gracias a que en cine se pueden mostrar imágenes y sonidos, podemos hablar de otros tipos de focalización: ocularización y auricularización.

Según Gaudreault y Jost (1990: 139), la ocularización es ver a través de un personaje. Es decir, en un relato ocularizado a través de un personaje, las imágenes muestran lo que ese personaje ve. De esta manera, una imagen que no remite a la visión de algún personaje es un caso de *ocularización cero.* Al igual que la focalización cero, las imágenes en ocularización cero las podríamos atribuir a un narrador fílmico implícito y omnisciente que nos muestra una visión objetiva (en el sentido en que no está subjetivizada por ningún personaje). Frente a la ocularización cero, Gaudreault y Jost (1990: 141) hablan de la *ocularización interna primaria* y *secundaria:* ambos tipos de ocularización se refieren a que las imágenes mostradas se identifican con la visión de un personaje, ya sea imitando o sugiriendo la percepción del personaje mediante efectos o *caches* (primaria) o, simplemente, mediante técnicas de montaje en continuidad en la que se interpreta que un plano responde a la mirada de un personaje, sin necesidad de que este plano reproduzca o imite la percepción de ese personaje en cuestión (secundaria).

La auricularización se define como escuchar u oír a través de un personaje, es decir, hablamos del punto de vista auricular. A pesar de la dificultad que supone construir un punto de vista auricular, debido a la ausencia de dimensión espacial del sonido fílmico, Gaudreault y Jost (1990: 146) proponen una clasificación similar a las anteriores: si el sonido que se oye no se refiere específicamente al sonido que está oyendo un personaje, sino al narrador fílmico, es una situación de auricularización cero; si el sonido

reproduce lo que oye un personaje, hablamos de *auricularización interna,* que puede ser *primaria* (deformaciones que responden a una escucha particular de un personaje) o *secundaria* (se interpreta que el sonido lo escucha un personaje por indicios visuales: por ejemplo, se muestra a un personaje tapándose los oídos y el sonido desaparece).

Como resumen, podemos encontrarnos con tres tipos de puntos de vista: cognitivo *(focalización),* visual *(ocularización)* y sonoro *(auricularización),* cada uno de los cuales puede estar filtrado a través de la conciencia, visión o escucha de un personaje (interioridad), o no atribuirse a ningún personaje, sino a la instancia narradora (cero).

Debemos tener en cuenta que estos tipos de focalización no tienen porqué ser constantes durante un relato, sino que en el mismo relato podemos encontrarnos varios tipos. Como recuerda Genette (1972: 208), "el tipo de focalización no es necesariamente constante durante toda la duración de un relato. […] La fórmula de focalización no siempre se manifiesta en una obra entera, sino más bien en un segmento narrativo determinado".

Anteriormente mencionamos un tipo de focalización, la externa, que Genette (1972: 207) describe en literatura como un recurso popularizado por las novelas de detectives, en las que el protagonista actúa sin que el lector conozca sus pensamientos o sentimientos. Sin embargo, en cine, el espectador está continuamente interpretando los gestos y acciones del personaje, por lo que, aparentemente, el espectador no estaría vedado a acceder a lo que el personaje siente o piensa. Según Gaudreault y Jost (1990: 150), "la exterioridad […] debe conllevar una restricción de nuestro saber en relación al del personaje que acabe produciendo efectos narrativos", es decir, que podremos hablar de focalización externa cuando alguna restricción de conocimiento lleve a un *enigma,* a una curiosidad en el espectador cuyas dudas sean respondidas más tarde por el propio relato.

5. Análisis narratológico de *Rashomon*

Antes de proceder con el análisis, para facilitar su comprensión, haremos un resumen básico de la película y una presentación de los personajes:

Resguardados de la lluvia en un templo[4] abandonado, un leñador y un sacerdote le cuentan a un plebeyo que acaba de llegar lo que han visto ese mismo día: los dos han asistido a un cuartel[5] como testigos para declarar

[4] Aunque realmente es una *puerta*, para no usar un término que puede llevar a equívocos, preferiremos el uso de *templo*. Como veremos más adelante, otros autores, como Luisela Alvaray (1994) usarán el término *ruinas*.

[5] Aplíquese la nota anterior: usaremos el término *cuartel* para el mismo lugar que Alvaray (1994) o Richie (1996) designan como *cárcel, prisión* o *tribunal.*

ante las autoridades sobre lo que saben de una violación y un asesinato que se han cometido. El leñador cuenta cómo encontró un cadáver, cómo fue a declarar ante las autoridades y le cuenta también la versión del crimen que declaró Tajomaru, el criminal. El sacerdote le cuenta al plebeyo las versiones del crimen declaradas por la mujer y el marido muerto, a través de una vidente. Más tarde, el leñador cuenta su propia versión de lo ocurrido, que no es la que había declarado ante la justicia.

Personajes:
—El leñador, resguardado en el templo, que al principio sólo dice haber encontrado al cadáver y luego reconoce haber sido testigo del crimen y es testigo de las declaraciones del resto de los personajes.
—El sacerdote, resguardado en el templo, que se ha cruzado con el marido y la mujer antes del crimen y es testigo de las declaraciones en el cuartel.
—El plebeyo, que llega al templo y pregunta al leñador y al sacerdote por lo que han visto en el cuartel.
—Tajomaru, el criminal que viola a la mujer.
—La mujer, violada por Tajomaru.
—El marido, muerto después de la violación de su mujer.
—La vidente, por la cual el muerto cuenta su versión.
—El policía, que captura y lleva al cuartel a Tajomaru.

En este análisis hablaremos de *secuencia* usando una definición que nos sugiere el propio visionado del relato: no distinguiremos entre secuencias por unidades de tiempo y espacio como se entienden desde el punto de vista de Producción y Realización, sino por unidades de focalización. Por lo tanto, llamaremos secuencia a la unidad de espacio y tiempo que, sin interrupción, mantenga el mismo narrador. Consideraremos que una secuencia ha llegado a su fin cuando la secuencia siguiente esté contada desde otro punto de vista, que puede o no coincidir con un cambio de tiempo o espacio. En las páginas 45-48 se puede consultar una tabla con las distintas secuencias del relato.

5.1. Acontecimientos singulares

Como hemos apuntado anteriormente, Gérard Genette (1972: 207), pone a *Rashomon* como ejemplo de relato en focalización interna múltiple. Gaudreault y Jost (1990: 139) suscriben esta idea porque “el mismo acontecimiento [el crimen] se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes”. Como punto de partida para nuestro análisis, empezaremos poniendo en duda la cita mencionada:

Si consideramos que el crimen en sí es un acontecimiento sí puede decirse que es evocado desde distintos puntos de vista. Pero el caso es que cada uno de los distintos puntos de vista nos muestran *hechos distintos,* es decir, crímenes distintos. Cada personaje ve a un asesino distinto, oye frases distintas, ve acciones completamente distintas. Si desmenuzamos el crimen en varios hechos, vemos que son distintos acontecimientos los que se evocan, con lo que no sería un punto de vista múltiple, sino varios puntos de vista de acontecimientos distintos.

Podríamos preguntarnos, también, si es riguroso hablar de *punto de vista:* ¿son los relatos de los crímenes contados por los personajes distintos puntos de vista de un mismo hecho, o relatos completamente distintos? Dado que lo que debería unir a una multiplicidad de puntos de vista es que se refieran a un mismo hecho, parece cuestionable que los personajes hayan sido testigos del mismo crimen. Más bien parece que estén relatando hechos distintos.

En algunos artículos consultados (Ghelli, 1952; Davidson, 1954; Tyler, 1952), los autores sostienen que los personajes cuentan distintas versiones para salvar su dignidad, es decir, se autoculpan de la muerte del marido para salvar su honor. En este sentido, podríamos interpretar que todos los personajes fueron testigos de un hecho que, como espectadores, no se nos muestra y que, a la hora de contarlo, cada personaje cuenta una versión que le favorece, consciente de que está mintiendo para defender su honor o dignidad. De esta manera, no asistimos a distintos puntos de vista, sino que vemos el relato o mentira que cuenta cada personaje. Los relatos de los crímenes contados por los distintos personajes no serían, de este modo, *puntos de vista distintos,* sino *relatos distintos.* Por deducción, o todos mienten o hay al menos un personaje que dice la verdad. Pero realmente no son puntos de vista sino que lo que se nos cuenta son relatos, mentiras, cuentos.

En cuanto a clasificar a *Rashomon* como ejemplo de relato con focalización interna variable, si tomamos las secuencias por sí mismas, podemos observar que cada una tiene focalización interna fija, ya que durante cada secuencia sólo asistimos al punto de vista de un solo personaje. Cada secuencia nos es contada por el leñador, por el sacerdote, por Tajomaru según el leñador… pero en cada secuencia sólo hay un punto de vista. Será agrupándolas cuando podamos llegar a decir que la focalización es variable porque a lo largo de la película va cambiando de un personaje a otro (y también cambiando a focalización cero).

5.2. La llave a la solución del crimen

Ante una recopilación de versiones completamente distintas y sin que la película termine diciendo cuál de ellas es la verdadera, nos encontramos

con un repertorio no de hechos, sino de mentiras. "Todo el mundo miente", nos dice el Doctor House[6], pero House nos dice quién miente, cuándo, por qué y para qué. En *Rashomon,* por el contrario, no llegamos a saber quién dice la verdad, si es que hay alguien que no miente. Por eso insistimos en que es ambiguo hablar de punto de vista cuando no vemos distintos puntos de vista del mismo hecho, sino que vemos hechos distintos. En este sentido, el espectador no sabe más que el narrador, no sabe a qué pistas aferrarse para determinar quién dice o no la verdad. Si como espectadores supiéramos quién dice la verdad, entonces podríamos decir que la versión que se atiene a ella sería un punto de vista y lo demás serían mentiras.

La decisión de mostrar sólo lo que cuentan los personajes y no mostrar la verdad anula un efecto de suspense que podría haber hecho mucho más intrigante el relato de *Rashomon.* Para compararla con una película de suspense, recordaremos la película de Alfred Hitchcock *Crimen perfecto*[7], en la que sí hay una gestión de la información que hace que el espectador sepa más que los personajes. En *Crimen perfecto,* una simple llave y el que el verdadero asesino (el marido) conozca su escondite hace que se delate ante su esposa y ante un investigador. El mismo hecho, la situación de la llave, está *semantizado* de distinta manera para cada personaje: para el marido es la llave que acordó dejar ahí con el sicario, para la mujer y el investigador es la prueba irrefutable de que el marido ordenó el asesinato; pero ambos casos se refieren a un único y mismo hecho. En *Rashomon* podría haberse hecho algo parecido con la espada y la daga a la que siempre aluden en todas las versiones del crimen: podría ser la pista que nos ayudara a dilucidar quién dice la verdad. Que el marido haya muerto en manos de Tajomaru con su espada, en manos de su mujer con su daga o matándose a sí mismo con la daga es una prueba más que suficiente para llegar a la conclusión de que no son distintos puntos de vista, sino distintos cuentos, distintas mentiras.

No sólo el uso narrativo que se le da a la llave en *Crimen perfecto* difiere de *Rashomon:* en *Crimen perfecto* el espectador sabe más que los personajes, es decir, hay una sola línea narrativa o versión de lo que acontece, de la cual un narrador omnisciente da cuenta para que el espectador llegue a saber más que los personajes. En cambio, en *Rashomon* hay varias líneas narrativas, varias versiones y, a falta de un narrador omnisciente que nos dé la solución al crimen, el espectador sólo puede limitarse a acceder a lo que saben los personajes, sin saber más que éstos, con el resultado de que, como dice Alvaray (1994: 55), "todas [las versiones] poseen la misma fuerza y estamos obligados a aceptar irremediablemente la equivalencia entre ellas. Ninguna versión suplanta o cancela a las demás."

---

[6] Doctor House, personaje de la serie de televisión *House (House M.D.).*

[7] HITCHCOCK, Alfred (1954): *Crimen perfecto (Dial M for Morder).* EE.UU., Warner Bros.

Recordemos la cita de Hitchcock reproducida en la página 27: cuando el espectador sabe más que los personajes podemos hablar de un efecto de suspense: el espectador, con una información que no posee el personaje, se anticipa a lo que le va a suceder a éste y teme por ello. En *Rashomon,* por el contrario, el espectador es tan ignorante como cualquiera de los personajes: como no sabe más que ellos, no puede construir deducciones ni coleccionar pistas, con lo que cada versión del crimen es una *sorpresa* distinta que anula un efecto de suspense.

Algo muy interesante que se podría haber hecho es que todas las versiones del crimen se refirieran a los mismos hechos, a las mismas acciones y a los mismos diálogos, y que cada personaje llegase a una conclusión distinta no por mentir, sino por haber presenciado el crimen desde una visión parcial. Es decir, se trataría de que los personajes malinterpretasen las acciones por verlas incompletas (por estar ausentes o inconscientes) o por no oírlas bien; en resumen, hacer que cada acción concreta y objetiva significase algo distinto para cada personaje y que el conjunto de esa visión parcial hiciera suponer a un personaje algo distinto a lo que otro cree que pasó.

En algunas críticas y comentarios que hemos podido leer sobre *Rashomon,* se incide especialmente en que el mensaje de la película es sobre la incapacidad del ser humano de conocer la verdad. Es cierto que ante un mismo hecho los seres humanos tenemos percepciones subjetivas distintas, pero lo que olvidan estos comentarios es que un hecho es, objetivamente, el mismo hecho independientemente del observador. Es a partir de ese mismo hecho observado por varios sujetos cuando cada uno los filtra de distinta manera, llegando a percepciones distintas pero que en esencia se siguen refiriendo al mismo hecho.

Si hemos hecho una propuesta *hitchcockiana* no ha sido por capricho, sino porque durante toda la película, en *Rashomon,* se ha estado jugando con una clave que al final no conduce a nada: la daga, la que usa la mujer para matar a su marido o éste para suicidarse, y que presuntamente es robada por el leñador. Si hay una verdad a lo largo de toda la película, es ésta: algo ha pasado con la daga que concierne tanto a los implicados en el crimen como al leñador. Al margen de las distintas versiones, el hecho de que se aluda a la daga durante el crimen y después de él nos hace pensar que es la única pista que puede llevarnos al descubrimiento de una verdad. Sin embargo, la pista no conduce a nada.

Durante la declaración del marido muerto en el cuartel, a través de la vidente, éste menciona la daga y vemos cómo el leñador se estremece al fondo. Es la única vez en la que uno de los dos testigos del interrogatorio, el leñador y el sacerdote, actúan como si fueran algo más que meros observadores. En efecto, si consideramos que su presencia al fondo nos indica que simplemente fueron testigos directos del interrogatorio en el cuartel, el hecho de que el leñador se estremezca nos indica que está ocultando algo o

que sabe algo más que otro personaje. Si damos por hecho que todas las versiones son mentiras, el estremecimiento del leñador no puede ser una más: no es una mentira que hace, sino una reacción que padece y que, como tal, debe estar referida a una verdad. En palabras de Donald Richie (1996: 74)[8]:

> "Al final de la película parece que el leñador ha podido quedarse con la daga. En este caso, tendría una muy buena razón para mentir. No sólo ha podido robar la daga, sino que también ha podido aprovechar el desvanecimiento de la mujer y haber apuñalado él mismo al marido."

A partir de la pista de la daga, Richie (1996: 72-75) elucubra varias y muy detalladas versiones de lo que pudo haber ocurrido realmente. Sin embargo, en nuestro análisis no pretendemos dar cuenta de nuestras aptitudes detectivescas, sino que nos atenemos a la evidencia de que el uso de la daga durante toda la película es un elemento narrativo clave para el espectador. Es un elemento que da pistas y, a la vez, despista. El uso tan poco riguroso que se hace de la daga en la película nos demuestra, una vez más, que *Rashomon* no es una película de suspense, no pretende hacernos llegar a una verdad, a pesar de que la daga induzca al espectador a hacer hipótesis.

5.3. Versiones que se quiebran

Gaudreault y Jost (1990: 139) sostienen que la muerte del marido es narrada por un bandido, el alma del muerto, su mujer y un leñador. De nuevo, hagamos una pausa y tratemos de desenmarañar los supuestos que conlleva esta cita: ¿realmente estamos asistiendo al punto de vista inmediato del bandido Tajomaru cuando vemos su versión del crimen? Podemos interpretar que el punto de vista de Tajomaru está vehiculado a través del punto de vista del leñador, que fue testigo de la declaración de Tajomaru en el cuartel y se la cuenta al plebeyo que llega al templo resguardándose de la lluvia. De esta manera, nos encontramos con que sólo hay dos personajes que nos dicen lo que saben: el leñador y el sacerdote. Lo que aparentemente nos cuentan los otros personajes está realmente mediado a través del leñador y del sacerdote, ya que ambos fueron testigos de las declaraciones. Así, Richie (1996: 72):

> "Al principio [el leñador], sólo dice que encontró el cuerpo del marido, pero al final confiesa que fue testigo del crimen. De este modo, es él quien podría estar mintiendo. Es el único testigo ocular, es decir, oímos el testimonio de los otros tres sólo a través del sacerdote y de él, que estuvieron pre-

[8] Las citas de Richie (1996) son traducciones propias a partir de la edición original en inglés.

sentes en el interrogatorio de la cárcel. Todo es una historia, y la historia es contada por los dos a un tercero, el plebeyo. Además, el único vínculo de los tres entre estos grupos es el leñador. El marido está muerto, la mujer y el bandido están en la cárcel o ejecutados por asesinato. En cualquier caso, ninguno está disponible. El sacerdote sólo sabe lo que han dicho la mujer, el bandido y el marido. Así que todo se reduce al leñador. Es el único que vio algo. Mintió una vez. Podría volver a hacerlo.

Hay una dificultad añadida, por la cual nunca estamos seguros de *quién* está contando estas aparentemente diversas historias."

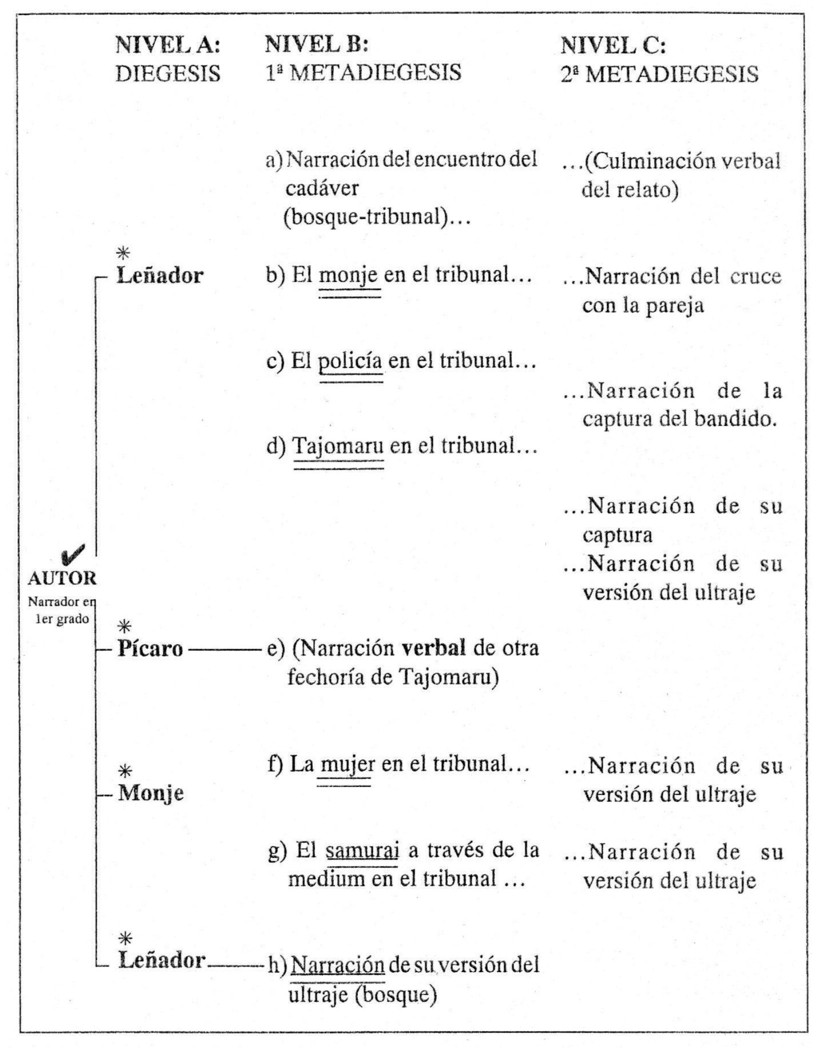
A continuación de la cita, Richie hace una clasificación de qué personaje cuenta qué suceso, es decir, hace una clasificación en cuanto a lo que cuenta cada personaje, que reproducimos a continuación:

Descubrimiento del cuerpo.		Contado por el leñador.
Marido y mujer vistos en el bosque.		Contado por el sacerdote.
Captura de Tajomaru.	Contada por el policía.	
Versión del crimen de Tajomaru.	Contada por Tajomaru.	
Versión del crimen de la mujer.	Contada por la mujer.	
Versión del crimen del marido.	Contada por el marido a través de la vidente.	
Versión del crimen del leñador.		Contada por el leñador.

Tabla 1. Quién cuenta qué, según Richie (1996: 72).

Richie hace siete categorías que corresponden a tantas narraciones que cuentan los personajes. Aunque el autor no lo especifica, presumimos que la división en tres columnas se refieren a tres grados distintos de mediación o de focalización, estando la primera columna referida a los acontecimientos vividos en primera persona; la segunda, a las declaraciones en el cuartel sobre aquéllos; y, la tercera, a lo que cuentan el leñador y el sacerdote cuando están en el templo. Según el análisis que nosotros hacemos de la película, la clasificación de Richie es incompleta: para nosotros, lo que cuenta el policía, Tajomaru, la mujer y el marido, está, a su vez, contado por el leñador o por el sacerdote.

En su estudio sobre *Rashomon,* Luisela Alvaray (1994: 49) propone una clasificación similar, pero mucho más rigurosa:



✔ - Narrador de 1er. grado: Extratextual-heterodiegético.
✳ - Narrador de 2do. grado: Intratextual-homodiegético (a, h); Intratextual-heterodiegético (b, c, d, e, f, g).
═ - Narrador de 3er. grado: Intratextual-homodiegético.

Tabla 2. Niveles diegéticos, según Alvaray (1994: 49).

En estas clasificaciones se ordenan los distintos tipos de discurso que hay en la película, respondiendo la cuestión de *quién cuenta qué.* Teniendo en cuenta los esquemas anteriores, nosotros preferimos hacer una clasificación de *quién sabe qué,* tomando como protagonistas al sacerdote y al leñador:

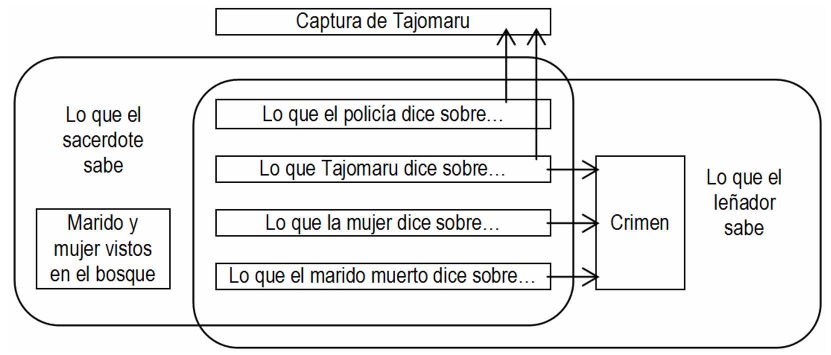


Tabla 3. Quién sabe qué.

Como hemos indicado en la tabla, el leñador y el sacerdote son testigos de las declaraciones que suceden en el interrogatorio. Los dos saben lo mismo, excepto el leñador, que reconoce al final saber más que el sacerdote al haber sido testigo del crimen. El sacerdote, a su vez, se cruzó con la pareja en el bosque, hecho del que el leñador no fue testigo directo. Hemos omitido el descubrimiento del cadáver que cuenta el leñador porque luego se retracta, luego no sería un *conocimiento suyo*. Como se podrá comprobar, la tabla mostrada presume la veracidad de lo que saben el leñador y el sacerdote, pero no de lo que sabe el resto de los personajes: sólo podemos afirmar que el leñador y el sacerdote *saben* lo que los otros personajes *dicen.*

A partir de esta relación de conocimientos, a lo largo del relato el leñador y el sacerdote van contando lo que cada uno ha visto. De esta manera, podemos encontrarnos con que el relato no está focalizado cuando ninguno de ellos cuenta nada, y con que el relato tiene focalización interna de uno de los dos, cuando cuentan lo que saben. Así, a lo largo de la película, podemos encontrarnos con las siguientes focalizaciones, que son las que nos servirán para distinguir las distintas secuencias: *(ver tabla 4 en pág. 38).*

Podría interpretarse que, como lo que sabe el marido muerto está vehiculado a través de la vidente, nos encontraríamos con un nuevo nivel de focalización. Pero hemos decidido atenernos a la clasificación anterior porque la vidente no habla del marido en tercera persona, sino en primera. La vidente no dice: “El alma del marido me comunica que sintió…”, sino que dice: “Yo sentí…”. Como es la voz del marido muerto materializada en el cuerpo de la vidente hemos preferido no añadir otro nivel de focalización.

- Focalización cero. - Focalización interna del leñador: Lo que el leñador sabe, que a su vez comprende: - Lo que el leñador sabe de lo que el policía dice. - Lo que el leñador sabe de lo que Tajomaru dice. - Lo que el leñador sabe de lo que la mujer dice. - Lo que el leñador sabe de lo que el marido muerto dice. - Focalización interna del sacerdote: Lo que sacerdote sabe, que a su vez comprende: - Lo que el sacerdote sabe de lo que el policía dice. - Lo que el sacerdote sabe de lo que Tajomaru dice. - Lo que el sacerdote sabe de lo que la mujer dice. - Lo que el sacerdote sabe de lo que el marido muerto dice.

Tabla 4. Tipos de focalización.

Si nos atenemos a la película, el leñador cuenta únicamente lo que dicen el policía y Tajomaru, mientras que el sacerdote cuenta lo que la mujer y el marido muerto dicen. De esta manera, los niveles de focalización y los personajes a través de los cuales está vehiculada la información los podríamos esquematizar en la siguiente tabla:

0. Focalización cero	(Instancia narradora)			
1. Primer nivel de focalización	Leñador		Sacerdote	
2. Segundo nivel de focalización	Policía	Tajomaru	Mujer	Marido muerto

Tabla 5. Niveles de focalización.

Las secuencias con focalización cero son las que transcurren en el templo, donde vemos a los tres personajes sin que asistamos al punto de vista de ninguno de ellos (focalización cero).

Lo que el leñador y el sacerdote saben (primer nivel de focalización) se identifican con las secuencias que transcurren en el cuartel, cuando atienden a las declaraciones de los implicados; y también con sus propias experiencias que cuentan: el paseo por el bosque y el crimen visto por el leñador, o el encuentro del sacerdote con el marido y la mujer.

Las secuencias del crimen que transcurren en el bosque, excepto la relatada por el leñador, son, rigurosamente, imaginaciones de lo que el leñador o el sacerdote escucharon decir a los implicados (segundo nivel de focalización), no son evocaciones *directas* de los implicados.

De esta manera, es como si cada espacio nos mostrara un nivel de focalización o, al menos, dejara claro un cambio de nivel de focalización. En el templo vemos lo que ocurre sin mediaciones, en el cuartel asistimos a lo que

el leñador y el sacerdote nos cuentan y en el bosque vemos lo que los testigos del crimen cuentan.

De la bibliografía consultada, el análisis más completo y que mejor profundiza en la construcción del punto de vista es el que hace Luisela Alvaray (1994). En su obra titulada *Las versiones fílmicas. Los discursos que se miran,* Alvaray propone una posible teoría de versiones fílmicas, es decir, de un “texto fílmico basado en un texto anterior” (1994: 79), como pueden ser las versiones de 1951 y 1984 de *Un tranvía llamado Deseo,* o las dos versiones que dirigió el propio Hitchcock de *El hombre que sabía demasiado* en 1934 y 1956. Para la autora, *Rashomon* es un ejemplo de una película que, en sí misma, tiene varias versiones, lo que la convierte en una película *metalingüística,* donde “queda al descubierto el propio discurso fílmico, regodeándose en su propio lenguaje para inventar cuatro discursos distintos sobre una misma temática” (1994: 36).

Su análisis de *Rashomon* abarca el estudio de la estructura narrativa, el tratamiento de los temas y el uso de los códigos del lenguaje. En su análisis sobre la estructura narrativa, al igual que nosotros, se centra en los “sistemas que regulan la información (voz, tiempo y modos)” (1994: 47) y también hace una distinción de las secuencias en cuanto a cambios de relato o de narrador.

Sin embargo, creemos que Alvaray ha cometido la confusión entre *voz* y *modo* de la que Genette hablaba (ver página 26). Según la autora, hay tres voces narrativas: el narrador o autor, fuera del texto fílmico (lo que nosotros llamaríamos *instancia narradora* o *focalización cero),* la primera metadiégesis (lo que el leñador y el sacerdote cuentan que sucedió en el cuartel) y la segunda metadiégesis (los relatos de los hechos en el bosque).

En el capítulo 4.1 quisimos dejar claro que la cuestión de la enunciación no se debe confundir con la voz narrativa. En este sentido, una película sólo puede tener un narrador, es decir, sólo puede tener una instancia narradora, aquella que muestra las imágenes, que algunos autores atribuyen al autor. Según Alvaray, en *Rashomon* “el autor delega en los personajes la narración de las diversas versiones del ultraje”. Aplicando la teoría de Genette, creemos que Alvaray debería haberse referido al modo y no a la voz narrativa ya que, para nosotros, el narrador/autor de una película no puede delegar en nadie más: la película en sí ya es una narración; otra cosa es lo que narren sus personajes, lo que nosotros consideramos que es una cuestión de *modo* o *focalización,* no de *voz narrativa.*

Al hablar sobre el modo, Alvaray se refiere a “tantas perspectivas como narradores, cuatro perspectivas con focalización interna” (1994: 50), lo que se acerca más a nuestra manera de entender *Rashomon,* siempre y cuando se interprete que esos narradores son *personajes que narran,* no *instancias narradoras.*

Además, según su análisis no existen tres grados de focalización, como nosotros proponemos, sino sólo dos: diégesis y metadiégesis. El nivel de la diégesis corresponde con lo que ocurre en las ruinas del templo, mientras que los niveles de la metadiégesis son los acontecimientos que los personajes evocan, tanto los que ocurren en el cuartel como en el bosque. Es cierto que la autora divide esta metadiégesis en dos (primera y segunda metadiégesis), pero si nosotros consideramos que hay una *degradación* de nivel, para Alvaray (1994: 48) las dos metadiégesis son equivalentes e inseparables:

> "El fluir temporal en las ruinas transcurre cronológicamente, pero interrumpido por cuatro vueltas al pasado (analepsis), donde se han expuesto, una por una, las cuatro ópticas del crimen. En este sentido, lo que ocurre en el tribunal también posee un hilo cronológico, pero está dramáticamente tan entramado con el relato del bosque que este nexo se hace inseparable, incluso para nuestro estudio."

Nos encontramos ante una compleja estructura de focalizaciones que puede ser también interpretada de otra manera: si obviamos el rigor por el cual tenemos que suponer que las versiones que cuentan los personajes son, en realidad, contadas a su vez por el leñador o el sacerdote, se podría interpretar que sí son evocaciones no mediadas de los personajes.

Optar por una u otra interpretación sería cuestión de ver en quién está ocularizada o auricularizada cada secuencia, es decir, a través de qué personaje vemos y oímos lo que ese personaje ve y oye. Curiosamente, todas las secuencias tienen ocularización y auricularización cero, es decir, no hay lo que Gaudreault y Jost (1990: 141) llaman *ocularización interna.* Ninguna secuencia está contada en planos de tal manera que la cámara se identifique con un personaje, tampoco los sonidos están construidos como si se oyeran a través de sólo un personaje. Sí podemos encontrar unos pocos *planos subjetivos* que responden a lo que un personaje está mirando (ocularización interna secundaria), pero claramente cada secuencia de la película tiene ocularización y auricularización cero. La construcción está hecha desde la técnica clásica conocida como *cámara transparente* o *montaje transparente,* por la cual la cámara no se identifica con ningún personaje, sino con un narrador omnisciente que muestra imágenes y sonidos.

Es más, si tomáramos las secuencias aisladas del resto, no habría indicios para suponer que tienen algún tipo de focalización. Cada secuencia, en sí, sin relacionarse con las demás, está narrada como si tuviera focalización cero, exceptuando algunos pocos casos en los que se oye una voz en *over* (es decir, una voz superpuesta), que delata en qué personaje está focalizada la secuencia.

Otra interpretación que se podría hacer de la película es que ésta no tiene ningún tipo de focalización y es un relato narrado en focalización cero.

Recordemos que el leñador nos dio dos versiones de los hechos: nosotros, como espectadores, no llegamos a acceder a su conocimiento, sino que sólo se nos mostró unas imágenes mentales o evocadas de lo que contaba. En este sentido, cabría preguntarse si realmente hemos accedido a la focalización interna de los personajes, ya que se podría argumentar que no asistimos a su conocimiento, a su experiencia real, sino a la narración que cuenta.

Tal vez estemos asistiendo a la focalización del plebeyo, que es quien se imagina las narraciones que el leñador y el sacerdote le están contando.

Rizándolo aún más, si las versiones de cada personaje son sólo narraciones *ilustradas* que surgen cuando están en el templo, no habría ninguna necesidad de considerarlas *flashbacks,* ya que la narración de las versiones se seguirían desarrollando en el presente del templo.

5.4. El punto de vista a través del espacio y del tiempo

Dos estructuras que también comunican los cambios de focalización son el espacio y el tiempo. Como hemos indicado anteriormente, un cambio de espacio suele coincidir con un cambio de focalización: volver al templo desde el bosque es volver a la focalización cero después de haber visto una de las versiones del crimen. El templo, el cuartel y el bosque nos ubican espacialmente, nos indican el nivel de focalización y también el orden del relato. Para nuestra análisis, el relato comienza en el templo, que es lo que podríamos interpretar como el tiempo presente del relato. Las demás situaciones son *flashbacks:* el interrogatorio en el cuartel ha sucedido ese mismo día, antes de que los personajes se encontraran en el templo, y los acontecimientos del crimen han sucedido, según la propia película, tres días antes de la reunión en el templo. Mientras nosotros interpretamos que los acontecimientos del bosque son *flashbacks* de lo que ocurre en el cuartel, a su vez *flashback* de lo que ocurre en el templo, Alvaray (1994) sólo reconoce una vuelta atrás en el tiempo, reuniendo lo del cuartel y lo del templo en un mismo orden o condición temporal.

Tres lugares y tres momentos distintos: no es necesaria una voz del personaje que nos diga que va a contar lo que vio, ni necesitamos fundidos especiales que nos indiquen un paso del presente al pasado: basta un corte a un espacio distinto para que el espectador sepa situarse sin problemas dónde y cuándo está.

Aunque todos los espacios mostrados tienen un fuera de campo, esto es, una porción de espacio no mostrada en el encuadre, consideramos que hay dos espacios en los que el fuera de campo es especialmente relevante: el cuartel y el bosque.

La mayoría de las declaraciones que hacen los implicados en el cuartel están encuadradas de la misma manera: vemos al interrogado de rodillas, de

frente a la cámara, mirando a unos supuestos jueces o policías de los que no sabemos nada. Se reducen casi a planos fijos donde sólo vemos al sujeto implicado y, en su caso, al leñador y al sacerdote sentados en el fondo, pero no vemos ni oímos a nadie más. No oímos la voz de las autoridades que hacen preguntas, sino sólo a los personajes que aparecen en pantalla retomando las supuestas preguntas que les han hecho pero que nosotros, los espectadores, no oímos.

Para que el espectador construya el espacio no mostrado en los encuadres, se tiene que basar en las miradas de los personajes; es, por lo tanto, un espacio no mostrado pero sí evocado mediante miradas. Por ejemplo, uno de los personajes, al mirar a la derecha del encuadre, menciona que allí está el cadáver del marido, sin que nosotros lo veamos. Sabemos que hay un cadáver, sabemos también que hay un jurado subido en una especie de tarima, al juzgar por la dirección de las miradas de los personajes, pero nos es imposible reconstruirlo porque no se ve nada y lo que se evoca no es suficiente como para reconstruir un espacio concreto. Es cierto que el espacio encuadrado en el cuartel puede dar una pequeña idea de cómo es el espacio no encuadrado: estará al aire libre, tendrá el mismo suelo con grava y probablemente el muro que vemos al fondo continuará de la misma manera en el resto de los lados que no vemos.

El leñador y el sacerdote, siempre en el fondo, son dos elementos que manifiestan la focalización de estos dos personajes: al verlos en el cuartel sabemos que los a la vez están siendo testigos de las mismas declaraciones que hacen los implicados.

Otro de los lugares donde el espacio nos parece que tiene un papel importante es el bosque. El espacio donde se comete la violación, el marido es atado y donde posteriormente muere es una especie de claro en medio de un bosque. Es difícil situarse correctamente en este espacio por lo indistinguible que es el conjunto de los árboles alrededor del claro donde se desarrollan las acciones. Lo que no es difícil es situar a los personajes unos respecto a los otros porque en la mayoría de los planos las direcciones de las miradas o de las acciones son muy claras. Pero en cuanto hay alguna acción o movimiento de personajes que se haga "a espaldas" de otro personaje es difícil saber en todo momento si ese otro personaje está detrás, a la izquierda, a la derecha o frente a los otros dos personajes.

El espacio del bosque se convierte en las cuatro versiones del crimen en un espacio casi teatral, es un escenario de donde la cámara no sale en toda la secuencia. Esta idea se refuerza por las continuas salidas y entradas en campo que hacen Tajomaru y la mujer: en la versión de la mujer, Tajomaru se marcha por un sendero; en la del marido, la mujer huye por el mismo sendero perseguida por Tajomaru, éste vuelve, desata al marido y se marcha de nuevo por el mismo lugar; y en la del leñador, la mujer huye y Tajomaru se marcha. Siempre vemos por dónde se van, pero una vez se han marchado,

no asistimos a los acontecimientos que suceden, sino que nos quedamos en el claro del bosque, a la espera de que los que se acaban de ir vuelvan a entrar. Como si fuera un escenario teatral, los personajes salen de campo a un lugar más allá del decorado, a un lugar que posteriormente no nos es mostrado.

Podríamos preguntarnos si esta constante ubicación de las imágenes dentro del claro tiene algún tipo de relación con la focalización: como no vemos lo que hacen Tajomaru o la mujer después de desaparecer, nos tendríamos que identificar con la visión del marido, que es el único que permanece atado en el bosque y, por lo tanto, no sabe qué sucede cuando los otros se marchan. En este sentido, el espectador sabría lo mismo que sabe el marido.

El orden temporal del relato también es un modo de comunicar un cambio de nivel de focalización. Considerando que el relato comienza en el templo, acontecimiento que cronológicamente no es el primero en la historia, la secuencia siguiente del relato sería un *flashback* que remite a un acontecimiento que ha pasado antes del tiempo recorrido por el relato. A medida que avanza la película, los *flashbacks* remiten a acontecimientos que sí habrían sucedido en un tiempo ya mostrado por el relato.

Lo interesante es ver si con el orden del relato también se gestiona la información de tal manera que la estructura del orden del tiempo esté construida para dosificar la información que se nos da de los personajes o de los acontecimientos. En nuestra opinión, esto no es así, al menos en cuanto a los *flashbacks* del crimen. El orden que tiene la película no está hecho de tal manera que vayamos sabiendo más o vayamos "descubriendo las pistas". Como hemos indicado anteriormente, en *Rashomon* no hay una verdad del crimen, no se concluye que el crimen haya sucedido de alguna manera, por lo que los *flashbacks* que suponen regresar en el tiempo a un acontecimiento que pudo no haber pasado no nos aporta más información sobre la verdad del relato, sino sobre la supuesta verdad de cada personaje. Según Gaudreault y Jost (1990: 119), el uso del *flashback* puede servir para "completar una carencia u omisión" o para "retrasar ciertos acontecimientos". Insistimos en que, en líneas generales, los *flashbacks* que "regresan" a un tiempo que ya ha ocurrido no nos sirven para completar información, porque esta información es una mentira. En este sentido, consideramos que el uso de los *flashbacks* no obedece a una gestión informativa, sino que simplemente son evocaciones de acontecimientos que, de haber sucedido, lo hubieran hecho en un tiempo anterior al presente (anterior a lo que sucede en el templo).

La única gestión de información que se hace a través del orden del relato está en la versión del crimen que cuenta el leñador, contradiciéndose con lo que había declarado en la justicia. Esto podría dar pie a pensar que, por temor, no quiso hablar más de la cuenta ante las autoridades y que fue él quien robó la daga sacándola del cadáver (recordemos la expresión de so-

bresalto que pone cuando el marido muerto, a través de la vidente, dice que sacaron la daga de su cadáver), pero esta idea sería incoherente con el hecho de que en la versión del crimen que cuenta el leñador, el marido muere en manos de la espada de Tajomaru. Así que, en definitiva, creemos que no se ha aprovechado demasiado la alteración del orden en el relato para crear una estructura sólida por la cual juzgar cuál es la versión más próxima a la verdad, quién miente y quién no.

Hay que tener en cuenta que consideramos que los *flashbacks* que no nos mienten son los que van desde el templo (el tiempo presente) al cuartel (tiempo pasado, acontecimientos ocurridos esa misma mañana, antes de que los personajes se encuentren en el templo). En este caso sí podrían cumplir con esa función de "completar una carencia" o, simplemente, contar lo que vieron el leñador y el sacerdote durante las declaraciones de los implicados.

6. Tablas de secuencias

A continuación se presentan dos tablas de secuencias, una tal y como están ordenadas en el relato y otra con las secuencias en orden cronológico. Las secuencias se refieren a las unidades de focalización según están presentadas en el relato. Posteriormente estas secuencias han sido ordenadas en la tabla de historia.

Los números usados antes de cada secuencia son números ordinales que indican la posición de esa secuencia en el orden de la historia. Una letra a continuación del número indica que las secuencias con el mismo número son simultáneas o que no hay indicios que ayuden a determinar cuál es el orden real de la historia. El orden alfabético se usa sólo como criterio de distinción y no quiere decir que haya un orden progresivo.

Por ejemplo, en el caso de las declaraciones que hacen los personajes en el cuartel, interpreto que la del leñador (10) va antes que la del sacerdote (11) porque cuando el leñador hace su declaración no tiene a nadie en el fondo, y cuando el sacerdote declara el leñador está en el fondo, como si se hubiese quedado después de hacer su propia declaración. Las declaraciones que hacen el capturador y Tajomaru (13A), la mujer (13B) y el muerto a través de la vidente (13C) las hacen con el leñador y el sacerdote en el fondo, pero no hay indicios que nos ayuden a determinar quién de estos tres lo hace antes, por eso he recurrido a ponerlos con el mismo número pero con una letra distinta. Un punto y un número seguidos de una de estas letras, por ejemplo, 13A.1, 13A.2, 13A.3, etc. indica el orden de ese trozo de secuencia (troceada en el relato) dentro del grupo 13A.

Los paréntesis usados en la secuencia 4 indican que es un acontecimiento que no se relata en la película, es decir, no hay unos planos del leña-

dor acercándose a unos arbustos; pero he considerado pertinente introducirlo en su lugar correspondiente en la cronología de la historia.

Los distintos márgenes de las secuencias de la tabla del relato indican un cambio de nivel de focalización. Las secuencias que visualmente parezcan que están dentro o supeditadas a la secuencia anterior indican que hay una degradación del nivel de focalización respecto a la secuencia anterior. Las secuencias sin margen son las que se narran sin focalización, las que tienen un margen pequeño se situarían en el primer nivel de focalización y las que lo tienen más grande, en el segundo nivel de focalización.

Los colores de fondo indican el lugar donde se desarrolla la acción: gris para el templo destruido, verde para el bosque donde se comete el crimen, amarillo para el cuartel donde se hacen los interrogatorios y blanco para las acciones desarrolladas en otros lugares. Como he dicho anteriormente, en esta película el espacio en el que se desarrolla la acción es un criterio muy relevante sobre la focalización, por eso he querido indicarlo mediante colores.

Por último, debido a que en ningún momento sabemos quién dice la verdad, la columna de la historia no muestra lo que *realmente* sucedió, sino el orden de lo que se nos dice que sucedió, sin poder dilucidar si es cierto o falso.

RELATO
14. El sacerdote y el leñador están resguardados de la lluvia en un templo abandonado. Aparece otro hombre, el plebeyo. El leñador le cuenta lo que ha visto.
6. El leñador, en el bosque, encuentra restos de ropa y un cadáver y se va.
10. El leñador declara en el cuartel ante las autoridades que vio un cadáver (no hay nadie en el fondo).
11. El sacerdote declara en el cuartel haber visto al marido y a la mujer (el leñador está detrás).
1A. El sacerdote ve al marido y a la mujer.
12. El sacerdote sigue declarando.
13A.1. El policía, con Tajomaru atado, declara haberlo captura-

HISTORIA	
1A	El sacerdote ve al marido y a la mujer.
1B	Tajomaru ve al marido y a la mujer.
2	Tajomaru vuelve a ver al marido y a la mujer. Lleva al marido a un escondite. Ambos pelean. Tajomaru vuelve con la mujer.
3	Tajomaru lleva a la mujer a donde ha dejado al marido atado. Tajomaru y la mujer pelean y él la viola.
(4)	El leñador observa desde unos arbustos.
5A	Después de la violación, Tajomaru se va a marchar y la mujer le pide que la mate a ella o a su marido. Tajomaru desata al marido y luchan. Tajomaru mata al marido con

do (el leñador y el sacerdote están detrás).	
	9. El policía encuentra a Tajomaru caído de su caballo con cosas robadas.
13A.2. El policía sigue declarando. Tajomaru declara que no se cayó del caballo, sino que bebió agua envenenada.	
	7. Tajomaru va a caballo.
13A.3. Tajomaru declara que no se cayó del caballo, sino que bebió agua envenenada.	
	8. Tajomaru bebe agua de un río.
13A.4. Tajomaru declara que fue él quien mató al marido.	
	1B. Tajomaru ve al marido y a la mujer.
13A.5. Tajomaru sigue declarando.	
	2. Tajomaru vuelve a ver al marido y a la mujer. Lleva al marido a un escondite. Ambos pelean. Tajomaru vuelve con la mujer.
13A.6. Tajomaru sigue declarando.	
	3. Tajomaru lleva a la mujer a donde ha dejado al marido atado. Tajomaru y la mujer pelean y él la viola.
13A.7. Tajomaru sigue declarando.	
	5A. Después de la violación, Tajomaru se va a marchar y la mujer le pide que la mate a ella o a su marido. Tajomaru desata al marido y luchan. Tajomaru mata al marido con su espada.
13A.8. Tajomaru sigue declarando.	

	su espada.
5B.1	Después de la violación, Tajomaru se va.
5B.2	La mujer mata a su marido porque no soporta la manera en que la mira.
5C.1	Después de la violación, Tajomaru intenta convencer a la mujer de que se vaya con él.
5C.2	La mujer acepta la propuesta de Tajomaru.
5C.3	La mujer le pide a Tajomaru que mate a su marido.
5C.4	Tajomaru le pregunta al marido qué hacer con su mujer, si matarla o dejarla ir. La mujer huye, Tajomaru la persigue. Tajomaru vuelve, desata al marido y se marcha. El marido se suicida con una daga que encuentra.
5D	Después de la violación, Tajomaru le pide a la mujer que se case con él. La mujer desata a su marido. Tajomaru va a luchar con el marido, pero éste dice que no merece la pena luchar por la mujer. La mujer hace que los dos luchen por ella. Tajomaru mata al marido con una espada. La mujer huye. Tajomaru se va.
6	El leñador, en el bosque, encuentra restos de ropa y un cadáver y se va.
7	Tajomaru va a caballo.
8	Tajomaru bebe agua de un río.
9	El policía encuentra a Tajomaru caído de su caballo con cosas robadas.

15. El leñador cree que Tajomaru y la mujer mienten. El sacerdote cuenta la versión que dio la mujer.

- 13B.1. La mujer hace su declaración.
  - 5B.1. Después de la violación, Tajomaru se va.
- 13B.2. La mujer sigue declarando.
  - 5B.2. La mujer mata a su marido porque no soporta la manera en que la mira.
- 13B.3. La mujer sigue declarando.

16. El sacerdote cuenta la versión que dio el marido muerto a través de una vidente.

- 13C.1. El marido muerto hace su declaración a través de una vidente.
  - 5C.1. Después de la violación, Tajomaru intenta convencer a la mujer de que se vaya con él.
- 13C.2. El marido muerto sigue con su declaración.
  - 5C.2. La mujer acepta la propuesta de Tajomaru.
- 13C.3. El marido muerto sigue con su declaración.
  - 5C.3. La mujer le pide a Tajomaru que mate a su marido.
- 13C.4. El marido muerto sigue con su declaración.
  - 5C.4. Tajomaru le pregunta al marido qué hacer con su mujer, si matarla o dejarla ir. La mujer huye, Tajomaru la persigue. Tajomaru vuelve, desata al marido y se marcha. El marido se suicida con una daga que encuen-

10	El leñador declara en el cuartel ante las autoridades que vio un cadáver (no hay nadie en el fondo).
11	El sacerdote declara en el cuartel haber visto al marido y a la mujer (el leñador está detrás).
12	El sacerdote sigue declarando.
13A.1	El policía, con Tajomaru atado, declara haberlo capturado (el leñador y el sacerdote están detrás).
13A.2	El policía sigue declarando. Tajomaru declara que no se cayó del caballo, sino que bebió agua envenenada.
13A.3	Tajomaru declara que no se cayó del caballo, sino que bebió agua envenenada.
13A.4	Tajomaru declara que fue él quien mató al marido.
13A.5	Tajomaru sigue declarando.
13A.6	Tajomaru sigue declarando.
13A.7	Tajomaru sigue declarando.
13A.8	Tajomaru sigue declarando.
13B.1	La mujer hace su declaración.
13B.2	La mujer sigue declarando.
13B.3	La mujer sigue declarando.
13C.1	El marido muerto hace su declaración a través de una vidente.
13C.2	El marido muerto sigue con su declaración.
13C.3	El marido muerto sigue con su declaración.
13C.4	El marido muerto sigue con su declaración.
13C.5	El marido muerto sigue con su declaración y dice que alguien le sacó la daga de su

tra.
13C.5. El marido muerto sigue con su declaración y dice que alguien le sacó la daga de su propio cadáver.
17. El leñador no se cree la versión del muerto. El plebeyo le pide que cuente lo que vio. El leñador cuenta otra versión de lo que vio, distinta a la que había declarado ante las autoridades. Dice que se había asomado entre unos arbustos y había visto a Tajomaru, al hombre atado y a la mujer llorando.
5D. Después de la violación, Tajomaru le pide a la mujer que se case con él. La mujer desata a su marido. Tajomaru va a luchar con el marido, pero éste dice que no merece la pena luchar por la mujer. La mujer hace que los dos luchen por ella. Tajomaru mata al marido con una espada. La mujer huye. Tajomaru se va.
18. El plebeyo, el sacerdote y el leñador encuentran a un bebé en el templo. El plebeyo le pregunta al leñador por la daga, porque cree que él la ha robado. El plebeyo se va. El leñador adopta al bebé y se va.

	propio cadáver.
14	El sacerdote y el leñador están resguardados de la lluvia en un templo abandonado. Aparece otro hombre, el plebeyo. El leñador le cuenta lo que ha visto.
15	El leñador cree que Tajomaru y la mujer mienten. El sacerdote cuenta la versión que dio la mujer.
16	El sacerdote cuenta la versión que dio el marido muerto a través de una vidente.
17	El leñador no se cree la versión del muerto. El plebeyo le pide que cuente lo que vio. El leñador cuenta otra versión de lo que vio, distinta a la que había declarado ante las autoridades. Dice que se había asomado entre unos arbustos y había visto a Tajomaru, al hombre atado y a la mujer llorando.
18	El plebeyo, el sacerdote y el leñador encuentran a un bebé en el templo. El plebeyo le pregunta al leñador por la daga, porque cree que él la ha robado. El plebeyo se va. El leñador adopta al bebé y se va.

7. Conclusiones

A lo largo de este análisis hemos planteado y analizado varias cuestiones con el objetivo (o la consecuencia) de demostrar que, al igual que les ocurre a los personajes de la película, el objeto de estudio se puede interpretar de muy diversas maneras. La mayoría de las preguntas que hemos planteado, si no todas, las hemos dejado sin respuesta. Como espectadores que somos, no podemos encontrar una verdad, sino interpretar. Como analistas

no podemos ir más allá que el espectador en busca de una verdad, así que sólo hemos intentado recopilar diversas interpretaciones, aunque nos hayamos decantado claramente por alguna. Pero de todas las preguntas que hemos planteado, ni siquiera deberíamos haber elegido una sola respuesta, y menos aún con una película que plantea tantas dudas y es tan esquiva a un análisis de este tipo como *Rashomon.*

Aún así, como conclusiones generales del análisis de *Rashomon,* podemos decir que:

A pesar de que se pueda interpretar que las secuencias en las que se narran las distintas versiones del crimen puedan responder a distintos puntos de vista, a lo largo del análisis hemos argumentado que se trata más bien de relatos distintos o evocaciones ni siquiera hechas directamente por los implicados en el crimen, sino por el leñador y por el sacerdote, es decir, los testigos de las declaraciones de los implicados, los dos puntos de vista a través de los cuales se vehicula el resto del relato, exceptuando las secuencias del templo, que no tienen focalización.

Esta situación crea una estructura donde el espectador se mueve por distintos niveles de focalización, que a su vez coinciden con cambios en el espacio y en el tiempo, con lo que estas dos estructuras vendrían a estar al servicio de la focalización. Sin que sea necesario usar una ocularización y auricularización internas de los personajes, basta con que el espacio y el tiempo coincidan a la hora de comunicar los cambios de focalización para que el espectador esté siempre perfectamente ubicado y sepa desde qué punto de vista se está narrando lo que ve.

La alteración del orden no obedece a cuestiones narrativas por las que se vaya aportando progresivamente más información, sino más bien a, como hemos dicho anteriormente, una estructura para comunicar los cambios de focalización.

Bibliografía

Filmografía

KUROSAWA, Akira (1950). *Rashomon.* [DVD]. Barcelona, DeAPlaneta, 2004. 1 disco compacto. Versión original subtitulada en español.

Bibliografía

ALONSO GARCÍA, Luis (1995). "Comenzar es difícil", en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.). *El análisis cinematográfico.* Madrid, Complutense, 1995, pp. 213-228.

ALONSO GARCÍA, Luis (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme.* Madrid, Plaza y Valdés, 2010.

ALVARAY, Luisela (1994). *Las versiones fílmicas. Los discursos que se miran.* Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1994.

AUMONT, Jacques, et al. (1983). *Estética del film.* Barcelona, Paidós, 1996.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (1988). *Análisis del film.* Barcelona, Paidós, 1990.

BAL, Mieke (1978). *Teoría de la narrativa.* Madrid, Cátedra, 1998.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (1979). *El arte cinematográfico.* Barcelona, Paidós, 1993.

BORDWELL, David (1985). *La narración en el cine de ficción.* Barcelona, Paidós, 1996.

CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico.* Madrid, Cátedra, 2005.

DAVIDSON, James F. (1954). "Memory of defeat in Japan: a reappraisal of Rashomon", en RICHIE, Donald (comp.) *Focus on Rashomon.* Englewood Cliffs (Nueva Jersey), Prentice-Hall, 1972, pp. 119-128.

GAUDREAULT, André; JOST, François (1990). *El relato cinematográfico.* Barcelona, Paidós, 1995.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III.* París, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard (1993). *Nuevo discurso del relato.* Madrid, Cátedra, 1998.

GHELLI, Nino (1952). "Rashomon", en RICHIE, Donald (comp.) *Focus on Rashomon.* Englewood Cliffs (Nueva Jersey), Prentice-Hall, 1972, pp. 103-109.

RICHIE, Donald (comp.) (1972). *Focus on Rashomon.* Englewood Cliffs (Nueva Jersey), Prentice-Hall, 1972.

RICHIE, Donald (1996). *The films of Akira Kurosawa.* Berkeley, University of California Press, 1996.

TRUFFAUT, François (1966). *El cine según Hitchcock.* Madrid, Alianza, 1995.

TYLER, Parker (1952). "Rashomon as modern art", en RICHIE, Donald (comp.). *Focus on Rashomon.* Englewood Cliffs (Nueva Jersey), Prentice-Hall, 1972, pp. 129-139.